

Sánchez Salinas, Romina

Teatro comunitario y transformación social: La práctica artística en el proceso de construcción de una hegemonía alternativa

VIII Jornadas de Sociología de la UNLP

3 al 5 de diciembre de 2014

Cita sugerida:

Sánchez Salinas, R. (2014). Teatro comunitario y transformación social: La práctica artística en el proceso de construcción de una hegemonía alternativa. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4219/ev.4219.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

TEATRO COMUNITARIO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE UNA HEGEMONÍA ALTERNATIVA

Romina Sánchez Salinas (rominasanchezsalinas@gmail.com)

Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos /IDEHSI/CONICET - UNCuyo

Red de Investigadores de Teatro Comunitario

El teatro comunitario es un fenómeno cultural identificado en la Argentina como un teatro de *vecinos para vecinos* que surge a partir de la necesidad de un grupo de personas de determinada región, grupo o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro (Bidegain: 2007, 33). Lo conforman personas no profesionales del teatro quienes por medio de un proceso de creación colectiva, cuentan la historia de su lugar a través de una representación teatral. Otros autores también hablan de este fenómeno como un *movimiento* (Greco: 2008; Sánchez Salinas y Otros: 2014) al inscribirlo dentro de la multiplicidad de luchas sociales, de movimientos territoriales y acciones sindicales que han proliferado en las últimas décadas a nivel regional y nacional (Svampa: 2009, 24).

Compartimos esta mirada que reconoce al teatro comunitario (o al menos, algunas de sus expresiones) como parte de los *nuevos movimientos sociales* (González: 2009) en tanto presenta diferencias cualitativas respecto de los movimientos clásicos: los protagonistas de estas luchas no son las clases sociales, sino grupos sociales mayores o menores que las clases, con contornos más o menos definidos en función de intereses colectivos, a veces muy localizados pero en general potencialmente universalizables. Las formas de opresión y de exclusión contra las cuales luchan no pueden, en general, ser abolidas con la mera concesión de derechos; promueven una reconversión global de los procesos de socialización y de inculcación cultural y de los modelos de desarrollo, o exigen transformaciones concretas, inmediatas y locales que, en ambos casos, van más allá de la mera concesión de derechos abstractos y universales (De Sousa Santos: 2001, 180). A su vez, recrean mecanismos de resistencia a la consolidación de la cultura globalizada librando una lucha que no está centrada en el estado o en la conquista del poder del estado sino en forjar una nueva sociabilidad, solventada en un concepto de poder-hacer distinto al de poder-dominación

(Holloway: 2002, 31). Estas experiencias promueven la construcción de nuevos sujetos políticos, en donde sobrevuelan cuestionamientos al ordenamiento social vigente y la configuración de nuevos modos de sociabilidad y participación colectiva erigidos sobre los valores de la solidaridad y la construcción conjunta. Incluyen la idea de potenciar la autonomía, asentada en la creación de territorios donde los colectivos van construyendo su nuevo mundo, ganando espacios en los que buscan establecer relaciones solidarias e igualitarias (Zibechi: 2004).

Otro aspecto importante que nos permite pensar tanto el teatro comunitario como parte de un *movimiento* es el funcionamiento de los grupos en la modalidad de *red*. En el caso nacional nos referimos a la Red Nacional de Teatro Comunitario y a las distintas redes regionales y distritales que han surgido en los últimos años. La Red Nacional de Teatro Comunitario conecta, entrelaza y contiene a todos los grupos de teatro comunitario que se acercan, con el fin de intercambiar experiencias e información, compartir y debatir problemáticas comunes y realizar acciones en forma conjunta para difundir y fortalecer el crecimiento del fenómeno. A su vez, existe una vinculación a nivel regional con otras experiencias que promueven la transformación social desde la práctica artística y comunitaria, aunadas desde el 2003 en la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social¹ y actualmente en la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria². Si bien no es posible asimilar todas estas experiencias a un movimiento latinoamericano orgánico con objetivos y estrategias unificadas (Calello: 2010, 13), y lejos de intentar generalizar la práctica de teatro comunitario o de pretender

¹ La Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social fue fundada por 24 organizaciones artísticas, culturales y sociales de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Perú que desde hace 20 años realizan prácticas artísticas (música, teatro, danza, circo y artes visuales) en torno a la generación de integración social, ciudadanía efectiva, promoción de los derechos humanos, interculturalidad y sustentabilidad a través del arte. Algunos desde el teatro comunitario, el circo social, el arte callejero, orquestas y bandas de música clásica y moderna, otros desde centros culturales comunitarios o la organización de festivales, en ciudades, favelas, desiertos o calles, con jóvenes, mujeres, niños, comunidades indígenas o campesinos en situaciones de riesgo. Desde noviembre de 2007 también integran la red organizaciones de Uruguay, Guatemala, Costa Rica y Honduras. <http://www.artetransformador.net/>

² La Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria expresa los acuerdos e iniciativas de más de 1500 organizaciones en todo el territorio latinoamericano que apuntan al fortalecimiento de los procesos de Cultura Viva Comunitaria. Su estrategia principal es impulsar una campaña continental que apunte al 1% de presupuestos nacionales para cultura y el 0,1% para cultura comunitaria. Forman parte de ella colectivos y redes sociales y comunitarios y también del campo de la gestión gubernamental y la actividad académica de 17 países de América Latina. En el año 2013, en la Ciudad de La Paz, Bolivia, se realizó el 1er Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria y se extendió la convocatoria a Congresos Nacionales en los distintos países. En Argentina se celebrará el Primer Congreso Nacional en noviembre en Sierras Chicas, Córdoba. <http://culturavivacomunitaria.org>

homogeneizar las particularidades de cada grupo, nos preguntamos si las características distintivas de este fenómeno lo ubican dentro de un proyecto integrativo contra-hegemónico.

A partir de este interrogante y reconociendo el aporte fundamental de las primeras teorizaciones sobre teatro comunitario, nos proponemos abordar una dimensión menos explorada que pretende echar luz acerca de la potencialidad transformadora del movimiento. Esta nueva dimensión se hace presente al observar que una gran parte de las teorizaciones sobre teatro comunitario se centran en la experiencia positiva y transformadora que vivencian quienes son parte activa del grupo, y se hacen extensivas a la comunidad barrial sin análisis que indaguen los niveles o instancias donde se producen los cambios o bien profundicen en la relación con su comunidad. Así intentaremos vislumbrar potencialidades y limitaciones del teatro comunitario a partir de la relación que entabla el grupo con el entorno barrial (con otras organizaciones artísticas, sociales, etc. y con otras instituciones del ámbito privado y estatal) e intentando captar la valoración y percepción del grupo desde la perspectiva de referentes institucionales de la comunidad. Nos interesa reconocer el lugar que ocupa el grupo en el entramado institucional del barrio determinando las alianzas que establece y su posicionamiento ante diferentes coyunturas políticas, para finalmente, pensar el papel de la práctica teatral comunitaria en el proceso de construcción de una hegemonía alternativa.

Por la profundidad que demanda el análisis nos centramos en un estudio de caso: el grupo de teatro comunitario “*Res o no Res*” en el barrio de Mataderos. La elección estuvo relacionada con las características peculiares de este grupo y de su comunidad; como interesaba explorar el alcance y los límites del fenómeno dentro de la comunidad-entorno, se precisaba de un grupo que funcionara en una comunidad con límites geográficos definidos, una historia en común reconocida, identidad marcada y claro sentimiento de pertenencia entre sus habitantes. El barrio de Mataderos, uno de los pocos que es además “República” en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, presenta estas características. Además, por ser un grupo que no trabaja de forma aislada, habilita el análisis de su impacto en la comunidad.

Desarrollaremos en este artículo sólo una parte de nuestro estudio, la orientada a pensar la práctica teatral comunitaria en clave contra-hegemónica. Para ello tomaremos distintas interpretaciones de la teoría de la revolución gramsciana (Portantiero: 1983; Mouffe: 1985; Williams: 2009) y conceptualizaciones previas del fenómeno (Bidegain, 2007; Proaño Gómez, 2013; Scher, 2010; entre otras). Luego presentaremos algunas conclusiones del estudio de caso relacionadas al entramado institucional del barrio, en tanto brinda una noción del tipo de escenario socio-político donde se desenvuelve el grupo de teatro y su posición estratégica en términos de construcción y articulación en un movimiento contrahegemónico.

Compartimos con Svampa que la apuesta teórica y epistemológica consiste en desarrollar un abordaje que se instale en el vaivén entre estructura y acción, cuidando de no caer en una visión ingenua y apologética de las luchas y los movimientos sociales; y teniendo siempre presente el determinismo que imparten las estructuras (Svampa: 2009, 24).

La lucha ideológica y su papel en el proceso de transformación social

Gramsci fue el primer teórico marxista en establecer una problemática no reduccionista de la ideología al brindarle un papel esencial en el proceso de construcción de hegemonía. Esto fue posible a su vez, por la incorporación de un concepto de estado ampliado, que advirtió sobre la complejidad del proceso de dominación y reorientó la estrategia socialista. Para Gramsci en una formación social, el orden establecido no sólo se sostiene debido a la dominación económica sino además por la capacidad de las clases dominantes para ejercer las funciones de dirección política. Por tanto, la cultura va a cumplir un papel decisivo en la lucha por la dirección política-cultural que se libera en el terreno de la sociedad civil e implica la disputa por la hegemonía. Las instituciones de la sociedad civil son el escenario de la lucha política de clases, el campo en el que las masas deben desarrollar la estrategia de la guerra de posiciones (Portantiero: 1983, 114).

Llegamos así a la noción de hegemonía, definida por Gramsci como la “dirección política, intelectual y moral”. Es necesario distinguir dos aspectos importantes en esta definición: el *aspecto político* que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular a sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento director de una voluntad colectiva, y el *aspecto de la dirección intelectual y moral* que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible semejante voluntad colectiva. En cuanto al espacio donde se realiza la hegemonía podemos agregar que en el primer aspecto, la hegemonía tiene como espacio de constitución a la política ya que el grupo hegemónico es aquel que representa los intereses políticos del conjunto de los grupos que dirige. En cuanto al segundo, vemos que la hegemonía se realiza en los aparatos hegemónicos, instituciones de la sociedad civil, en donde se juega la lucha por la construcción del sentido común (Mouffe: 1985, 129).

La construcción del sentido común será moldeada por la visión del mundo que intente imponerse. “Para Gramsci, los hombres siempre “toman conciencia de sí mismos y de sus tareas”, en el terreno de una concepción determinada del mundo, y toda posibilidad de transformar la sociedad debe pasar necesariamente por la transformación de esta concepción

del mundo. En efecto, es la condición para que “otros sujetos” puedan ser creados” (Mouffe: 1985, 130). Será la creación de estos nuevos sujetos políticos a través de la lucha ideológica la condición necesaria para que pueda formarse un amplio movimiento popular en condiciones de transformar la sociedad. Esta transición sólo será posible a condición de que se cree una nueva voluntad colectiva nacional-popular bajo la dirección de la clase obrera, que exige la transformación de la subjetividad de las masas a través de la “reforma intelectual y moral”.

Gramsci anunciaba en sus Cuadernos de la Cárcel: “De esto se deduce la importancia que tiene el momento cultural también en la actividad práctica (colectiva): cada acto histórico no puede sino ser realizado por el hombre colectivo, o sea, presupone el logro de una unidad “cultural-social” por la cual una multiplicidad de deseos disgregados con finalidades heterogéneas, se sueldan en torno a una misma finalidad, sobre la base de una (igual) y común concepción del mundo.”³ Esa “visión del mundo” no se corresponde con la ideología de la clase burguesa, y aquí Gramsci refleja que para él la ideología no posee un carácter de clase predeterminado. Esa visión común establecida es el resultado de un conjunto ideológico compuesto que consiste en la articulación con el principio hegemónico de la burguesía, de toda una serie de elementos ideológicos cuyo carácter de clase no está predeterminado (Mouffe: 1985, 130). Por tanto una clase hegemónica es aquella que fue capaz (a través de la lucha ideológica) de articular a su principio hegemónico la mayoría de los elementos ideológicos importantes de una sociedad dada.

Entendemos entonces que para Gramsci el carácter de clase de un elemento ideológico no le es intrínseco sino que es el resultado del tipo de articulación al que este elemento está sometido. Por lo tanto, existe la posibilidad de transformar ese carácter de clase de los elementos ideológicos mediante un proceso de “desarticulación-rearticulación”. Observamos aquí al concepto de ideología y de lucha ideológica: la ideología es “el terreno de una lucha incesante entre dos principios hegemónicos”, es un campo de batalla en el cual las clases principales luchan por apropiarse de los elementos ideológicos fundamentales de su sociedad para articularlos a su discurso. La lucha ideológica no es un enfrentamiento de concepciones del mundo predeterminadas que tienen su origen fuera de la ideología y cuya unidad y contenido están establecidos de forma definitiva, su objetivo no es destruir la concepción del mundo opuesta sino desarticularla, transformarla. La lucha ideológica tiene lugar en el interior de las formaciones ideológicas existentes a fin de modificar su principio de articulación y no entre formaciones ideológicas diferentes que expresarían posiciones de clase opuestas (Mouffe: 1985, 130-143).

³ GRAMSCI, Antonio, **Cuadernos de la cárcel**, citado por MOUFFE, C., (1985) óp. cit., pág. 130.

Pensando en el arte, traemos el postulado de Gramsci acerca de que se debe hablar de la lucha por una “nueva cultura” y no por un “nuevo arte”, y al mismo tiempo que tampoco se lucha por un nuevo contenido del arte pues este no puede ser pensado de forma abstracta, separado de la forma. Luchar por un nuevo arte significaría luchar por crear nuevos artistas individuales. Se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta que devenga en una nueva manera de ver y sentir la realidad. Esto no significa que no puedan surgir nuevos artistas, al contrario, el autor afirma que del mismo movimiento nacerán nuevos artistas. (Gramsci: 2009, 21).

Observamos el papel fundamental que cumplen las masas, la cultura y sus instituciones para cambiar las relaciones de fuerza dando lugar a la construcción de una hegemonía alternativa. Las prácticas artísticas y teatrales pueden ser parte en este proceso de construcción de contra-hegemonía, pero ello dependerá (en términos gramscianos) del principio hegemónico al que articulen/desarticulen su discurso. En relación a esto y siguiendo el planteo de R. Williams el principal problema teórico reside en distinguir entre las iniciativas y contribuciones alternativas y de oposición que se producen “dentro de” o “en contra de” una hegemonía específica (que les fijará límites y/o intentará permanentemente neutralizarlas, cambiarlas o incorporarlas) y las iniciativas que resultarán irreductibles a la hegemonía originaria y que por tanto serán independientes. En el caso de encontrarnos antes las primeras (iniciativas de oposición que en la práctica se hallan inevitablemente vinculadas a lo hegemónico) estarán limitadas por la cultura dominante. Esto nos lleva a concluir que la cultura dominante produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura (Williams: 2009, 157).

Un último aspecto que nos queda por desarrollar de la teoría de la revolución en Gramsci, y que nos resulta particularmente para el análisis actual es la necesidad de la articulación de la lucha ideológica y cultural a la lucha política. Si bien la lucha cultural constituye una dimensión fundamental en la construcción de una nueva visión del mundo que crea sujetos nuevos, es preciso sumar otras dimensiones para lograr una verdadera acción contrahegemónica: la lucha política y especialmente la tarea organizativa. La hegemonía implica necesariamente una dimensión organizacional: no hay producción de hegemonía sin desarrollo de instituciones o aparatos, sin una práctica estructurada materialmente, de la lucha ideológica, cultural y política (Portantiero: 1983,150). Por tanto la lucha que se libra en el seno de la sociedad civil, debe ser conducida y guiada en el proceso de conquista del poder.

Si bien Gramsci le brindó ese papel de conducción esencialmente al *nuevo príncipe*, al partido, como elemento unificador de las fuerzas populares en la clase obrera, su teoría de la

organización no se limitaba a éste si no que incluía la forma en la que debían articularse las diferentes instituciones en que se expresan las clases subalternas. Por ello recalcó el papel fundamental que cumplen los consejos de fábrica, los sindicatos y el Partido Comunista para llevar adelante el proceso revolucionario, ya que es en esta red de instituciones desde donde se debe realizar la hegemonía. La estrategia principal para lograr esta unificación es la del *frente único*. Esta propuesta remite a la necesidad de consolidación de la unidad política de las clases populares, a través de la creación de organizaciones de masas capaces de superar las divisiones ideológicas y de los distintos encuadres partidarios. Este concepto pone en evidencia la necesidad de que los trabajadores organicen sus fuerzas y las contrapongan a las de todos los grupos de origen y naturaleza burguesa a fin de cambiar las relaciones de poder existentes.

Para concluir, decimos que sólo la conjunción de las prácticas culturales y de las prácticas políticas organizadas por una clase que lucha por la construcción de una voluntad colectiva nacional/popular y que articula bajo su dirección a otros grupos sociales, constituirá una nueva acción hegemónica.

El teatro comunitario y sus posibilidades

Partiendo de la idea que toda posibilidad de transformar la sociedad debe pasar necesariamente por la transformación de esta concepción del mundo donde los hombres “toman conciencia de sí mismos y de sus tareas” (Mouffe: 1985); en primer lugar observamos que la creación de toda obra de arte implica la invención de un universo con reglas propias que remite al mundo real, pero que no lo copia tal cual es sino que traduce siempre un punto de vista. Esta operación obliga a poner en marcha la creatividad para pensar la opinión que vamos a dar de esa *realidad* que se nos presenta como natural e inmutable. Así el creador (o cualquiera que se lo proponga) tiene la posibilidad de pensar el mundo fuera de los límites de lo impuesto. El trabajo artístico, el hecho mismo de “actuar”, implica poner el cuerpo en una situación distinta a la cotidiana, por tanto la actuación permite explorar fuera de los límites. Cuando un vecino descubre que puede actuar con otras reglas de las que le fueron asignadas, posibilita una transformación, y más aún cuando empieza a crear otra realidad con otros, de forma colectiva (Scher, 2010:87). Este es el primer paso en la conformación de sujetos activos que toman conciencia que pueden actuar en su entorno, sujetos que no se resignan a aceptar lo que viene como dado.

El teatro comunitario es un multiplicador de esos sujetos nuevos que transmiten una nueva concepción del mundo incorporada a través de la práctica de crear nuevos mundos posibles dentro de grupos humanos donde se recrean lógicas antagónicas a las de sociedad globalizada, originando modalidades de trabajo colectivo de corte horizontal y participativo. La creación de sujetos nuevos a partir de la práctica teatro comunitario tiene que ver con la propiedad intrínseca de este tipo de teatro de ser practicado por vecinos miembros de una comunidad determinada en la que van a trabajar, de la que van a hablar, para la que van a actuar. Estos nuevos sujetos nacen a partir del involucramiento en el trabajo artístico y colectivo en un determinado grupo y en su propio territorio. Es el trabajo en equipo el que devuelve el poder-hacer a la comunidad, convenciendo a los vecinos de que son los protagonistas de su propia historia.

En los procesos creativos de los grupos surgen debates sobre cuestiones de acción democrática como la toma de decisiones, el cumplimiento de las reglas de convivencia, la diferencia entre autoridad y autoritarismo, discutidos desde la práctica de la horizontalidad y no sólo desde la teoría (Bidegain: 2007, 61). El teatro comunitario exige a los vecinos-actores trabajar colectivamente dejando de lado las prioridades individuales, al tiempo que requiere compromiso y disciplina para con las reglas que impone el mismo juego. En esta instancia colectiva se propicia la creación ciudadanos participativos y ocupados por la realidad social que lo contiene.

Son grupos que nacen y se mantienen identificados por una problemática frecuente que los une y motiva a la acción: alguna circunstancia particular de la comunidad (inundaciones, conversión de una plaza en shopping), algún padecimiento común de quienes lo integran (desempleo, estrés, sentimiento de soledad). Así se intenta permanentemente deshacer la creencia de que las cosas son tal como están dadas y que nada se puede hacer para cambiarlas, contribuyendo a que las personas tomen conciencia de las estructuras que los oprimen.

El teatro comunitario no intenta naturalizar las contradicciones existentes, sino que crea nuevos mundos ficcionales que *“avanzan sobre las utopías”*⁴. Por un lado, desarrolla un revisionismo de su propia historia. Uno de las formas de lograrlo es construyendo relato a partir del ejercicio de la memoria, rescatando episodios históricos del propio territorio que no habían formado parte de la historia oficial. Este reencuentro colectivo con la memoria del pasado del pueblo, de la ciudad o el vecindario produce la apropiación de la historia, el reconocimiento de la existencia de una intrahistoria (Proaño Gómez: 2013, 44). Por el otro, crea espectáculos que se pronuncian contra las desigualdades socio-económicas, utilizando las

⁴ Entrevista a Adhemar Bianchi en largometraje **La utopía teatral**.

obras como elemento de comunicación para lograr reconstruir la identidad social y cultural fragmentada de cada barrio y buscando crear espacios de subjetividad productores de sentido frente al desmantelamiento de las singularidades. En este sentido podemos decir que el teatro comunitario es dialéctico en un sentido brechtiano, ya que crea obras donde lo visible es el nudo y no el resultado en sí, y es en la detección del nudo donde el espectador busca otras posibles respuestas y soluciones, promoviendo de esta forma una nueva visión del mundo que culmine en una actitud crítico-transformadora. (Irazábal: 2004, 74).

Continuando con Brecht y su teatro dialéctico, retomamos parte de su propuesta de tomar como materia prima los potenciales saberes previos del espectador para lograr la síntesis dialéctica que produce nuevo conocimiento, apoyando la ficción sobre elementos que circulan discursivamente en lo social bajo acontecimientos ocurridos (Irazábal: 2004, 76). Esto es lo que sucede a menudo en obras de teatro comunitario al interpelar a sus espectadores despertando elementos latentes de la memoria colectiva, recurriendo al uso de géneros populares, de espacios no convencionales como escenarios y recuperando historias desde las letras y desde las melodías.

Finalizando, decimos que será la creación de estos nuevos sujetos políticos a través de la lucha ideológica la condición necesaria para que pueda formarse un amplio movimiento popular en condiciones de transformar la sociedad. Ahora bien, el teatro comunitario contribuirá a la construcción de una hegemonía alternativa en la medida en que no trabaje de forma aislada y, en este sentido, es algo en lo que viene dando pasos importantes, especialmente por su trabajo en red pero también por la función que cumple en los contextos donde se desarrolla. Un aspecto fundamental para ello está directamente relacionado con el nivel de integración que presente el grupo de teatro de vecinos con el resto de la sociedad civil, esto es, con otras organizaciones, colectivos e incluso instituciones que se inscriban en la lucha por la construcción de una nueva voluntad colectiva. Creemos que **el potencial transformador del teatro comunitario puede ser exponencial cuando se organiza con actores que tienen el mismo fin en una coyuntura política y social determinada**: construir “desde abajo” y “desde adentro” un nuevo modelo de sociedad basado en relaciones más igualitarias y participativas.

En relación a las **limitaciones** para producir transformaciones reales, la primera tiene que ver con la naturaleza misma del fenómeno artístico: el arte y el teatro en particular son parte de la ideología y deben su existencia material a determinadas prácticas donde se realizan, están mediadas por ellas (un texto, una puesta en escena, etc.). Su lucha directa por ende está limitada al terreno ideológico, esto de ninguna manera significa que el arte y la batalla que

libera sea solamente un adorno o esté al servicio de la lucha política. Como bien lo expresa Gramsci, tanto la lucha política como la ideológica son fundamentales y ninguna puede construir por sí sola una verdadera acción contra-hegemónica. La lucha política precisa la creación de nuevos sujetos capaces de disputar el sentido común para la construcción de una nueva visión del mundo, y esto sólo puede lograrse desde la cultura. Al mismo tiempo no sería suficiente el surgimiento de nuevos sujetos y movimientos que transmitan una visión del mundo alternativa si estos trabajan de forma aislada o desorganizada, nunca llegarían a llevar adelante el cambio en las relaciones de fuerzas necesario para la transición a una nueva sociedad.

Cuando hablamos de construir una hegemonía alternativa a partir de una nueva visión del mundo, pensamos en una alternativa a este modelo de sociedad trasnacional resultado del capitalismo avanzado que imparte condiciones de desigualdad y exclusión en las diversas esferas de la sociedad. Si pensamos en la potencialidad del teatro comunitario para lograr reivindicaciones concretas o solucionar problemas específicos de una comunidad, sus limitaciones se vuelven muy borrosas dejando en evidencia su enorme potencial. Esto se debe a que en general son grupos numerosos que se instalan con fuerte presencia en los barrios o ciudades donde radican, logrando que su voz sea escuchada y respetada por los vecinos, por las autoridades, por los medios, etc. Mientras más reducido sea el ámbito donde funcionan, más sencillo es visualizar los cambios socio-políticos que produce. Existen muchos ejemplos como el de los Cruzavías en el barrio Ciudad Nueva de 9 de julio, su involucramiento ha trascendido las actividades artísticas del grupo y se han consolidado como centro de contención, participación y vinculación en una población vulnerada por problemas de exclusión y marginalidad.

Res o no Res en el barrio de Mataderos

Como mencionamos al inicio del texto, el estudio refiere al grupo de vecinos del barrio de Mataderos, perteneciente a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), que lleva el nombre de “Res o no Res”. Para el abordaje empírico, fue determinante el antecedente de un estudio en el entorno titulado “*Cultura popular y participación social: una investigación en el barrio de Mataderos*” (1999) de M. Teresa Sirvent, que iluminó el camino para introducirnos en la comunidad y brindó un sustento teórico a todas las observaciones y supuestos contruidos en el campo.

Sin olvidar el proceso en espiral entre teoría/empiría que acompañó el recorrido, podemos distinguir tres momentos en el trabajo de campo efectuado en los años 2010 y 2011: el primero caracterizado por un proceso de reconocimiento y familiarización con el entorno: visitas al barrio, recorrido de monumentos y avenidas principales, clubes, bares, etc; así como el diálogo con vecinos, recolección de testimonios, anécdotas, etc. También en este momento realizamos *observación participante (OP)* en el grupo de teatro, presenciando ensayos, asambleas, actuaciones, incluso participando activamente de algunas instancias de creación. Para darle rigurosidad a la información recabada en esta etapa, se consultaron fuentes secundarias que solventaron y organizaron el registro observacional. Cabe aclarar que si bien para la OP nos apoyamos en el desarrollo conceptual de Taylor y Bodgan (1984), no consistió en un proceso riguroso como el que postulan ya que nuestro verdadero objeto de estudio no era el grupo en sí mismo, sino su entorno. Aún así, la OP realizada fue un aporte muy valioso para la interpretación general de los resultados al igual que toda la información recabada en esta etapa. En el segundo momento se realizaron *entrevistas en profundidad* a integrantes del grupo de teatro comunitario (del equipo de coordinación), a referentes o representantes de instituciones cercanas al grupo y a otras que no tenían vínculo con el mismo (todos representantes de alguna institución o asociación del barrio de Mataderos). El tercer momento consistió en un acercamiento al público espectador en presentaciones públicas del grupo de teatro. Se entrevistaron de forma aleatoria a vecinos que presenciaban la función teatral del grupo en la calle. Este procedimiento se realizó en dos oportunidades: la primera se entrevistó a los espectadores cara a cara, la segunda se les pidió un correo electrónico y posteriormente se les envió la entrevista digital con preguntas abiertas. En total se recabaron 18 testimonios del público.

El abordaje del campo nos permitió, por un lado, reconocer el entramado institucional del barrio, los tipos de relaciones que se establecen entre las distintas asociaciones, organismos y el estado, a modo de obtener una noción general del tipo de comunidad ante el cual nos encontramos en los aspectos de movilización y participación social; por el otro, determinar qué lugar ocupa en este entramado “Res o no Res”, qué tipo de vínculos establece y con quiénes, para vislumbrar si en su accionar traza relaciones con organizaciones que disputen los mismos intereses en el terreno político que el grupo en el ideológico. De las distintas dimensiones abarcadas, expondremos los resultados que refieren principalmente al análisis de las entrevistas a diferentes instituciones y organizaciones y algunos testimonios del público.

Entre las conclusiones más relevantes, encontramos que “Res o no Res” después de 10 años de existencia representa en la actualidad un actor socio-político de reconocida trayectoria en

el medio. El grupo es asociado a un territorio determinado (la Plaza Seca) y al club más reconocido del barrio (Club atlético Nueva Chicago), lo que le impregna un fuerte sentido de pertenencia, identidad y compromiso con la comunidad mataderense. Una particularidad es que la mayoría lo nombra como “teatro callejero”, lo que nos permite concluir que la identificación de “teatro comunitario” se remite al campo teatral y no al de la comunidad de pertenencia.

Para comprender el entramado institucional del barrio tomamos configuraciones reveladas en el estudio mencionado (Sirvent: 1999) donde se identificaron algunas situaciones específicas de las asociaciones voluntarias que respondían a las relaciones de interacción entre ellas y el “mundo externo”. Por un lado, una gran mayoría de instituciones que sobrevivían en aislamiento, muchas veces con superposición de actividades, compitiendo por recursos o por el liderazgo barrial. Por el otro lado, una minoría perteneciente al nivel socioeconómico más alto del barrio, constituían un círculo cerrado caracterizado por la presencia de las mismas personas en los cargos de dirigencia. Si bien nuestra indagación no fue representativa comparada a aquel estudio que realizó una cobertura total de las instituciones del barrio, observamos que estas situaciones siguen notoriamente vigentes. El trabajo organizado y en conjunto entre las asociaciones se da en ocasiones muy puntuales, en general en eventos donde no suelen presentarse motivos de discordia ya que el interés común es representar el barrio en sí. Fuera de estos festejos, las instituciones no están interrelacionadas en el quehacer cotidiano y aquellas que deberían articular los vínculos no lo logran. A su vez, notamos que sigue presente un mecanismo en las instituciones de “prestigio”: son presididas por las mismas personas que rotan entre sí, realimentando un círculo cerrado (Sirvent: 1999, 80).

Uno de los hechos que en los últimos tiempos evidenció la polarización política e ideológica entre las instituciones del barrio fue la lucha por la recuperación del ex cine El Plata⁵. El enfrentamiento principal estaba representado por un lado, por la coordinadora vecinal, que luchaba por evitar que convirtan el establecimiento en el CGP barrial y proponían a cambio

⁵ En el año 2007, ante la decisión del Gobierno de la Ciudad de convertir el cine-teatro histórico de Mataderos en el CGP barrial, se conforma la Coordinadora Vecinal en defensa del ex cine El Plata. Durante la gestión de Aníbal Ibarra, en el año 2005 el cine había sido comprado por el GCBA con la finalidad de convertirlo en centro cultural, tras años de lucha vecinal que implicó cortes de avenidas, organización de actos de protesta, junta de firmas, etc. Finalmente, en el 2011, el espacio fue recuperado y reinaugurado en su edificio histórico. Desde su reapertura se han llevado a cabo ciclos de cine y muestras artísticas de manera libre y gratuita. Aún así, desde septiembre de 2013 ha permanecido cerrado por reformas para su puesta en valor definitiva. La Coordinadora, compuesta por asociaciones, partidos, centros culturales, vecinos independientes, etc. de diversos intereses y afiliaciones, sigue trabajando en pos de garantizar el cumplimiento de los compromisos asumidos por el GCBA y por ser parte en la gestión y coordinación de las actividades del nuevo centro cultural.

transformarlo en centro cultural; del lado opuesto estaba el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y las autoridades involucradas (el Director del CGP n° 9 Néstor Di Natale, el Ministro de Cultura Hernán Lombardi, Legislador Cristian Ritondo y el Jefe de Gobierno Mauricio Macri. La relación con el gobierno en muchos casos definía la adhesión o no a la lucha: la obligación de algunas instituciones de mantener buen vínculo con el gobierno era indispensable para su funcionamiento o existencia, lo que generó que muchos que deseaban adherir a la causa de la Coordinadora como vecinos, tuvieran que abstenerse en tanto miembros de algún comercio o asociación.

Resumiendo, observamos en el entramado social del barrio dos tendencias político-ideológicas disímiles, que conglomeran a los distintos actores de un lado u otro, con algunos casos de posiciones menos definidas. Tanto el análisis de la percepción de Res o no Res⁶, como la postura que asumen las instituciones ante la problemática del ex cine El Plata, reflejan esta configuración.

- Por un lado, el conjunto de instituciones que denominamos “tradicionales” o “conservadoras”, representadas por el Club de Leones, el Rotary Club, la Junta de Estudios Históricos, la Casa de la Historia y la Cultura de Mataderos, el Museo Criollo de Los Corrales, Club Hernández, Club Social Nueva Chicago, entre otros. En general sus autoridades pertenecen a los estratos sociales y económicos más altos del barrio, están compuestos en su mayoría por profesionales y tienen como objetivo conservar el patrimonio, mantener las tradiciones típicas, transmitir la cultura mataderense, etc. En general, mantienen buena relación con el gobierno actual de la ciudad. Sirvent señala respecto a estas que “conforman a su vez una especie de red interinstitucional, caracterizada por un mismo grupo fundador y por la presencia de las mismas personas, que ocupan cargos directivos en varias instituciones a la vez” (Sirvent, 1999: 86). La mayoría de ellas surgieron en la primera mitad del siglo XX.
- Por el otro, un conjunto de nuevas instituciones, asociaciones, centro culturales, fuerzas políticas, movimientos que asumen una postura crítica ante el sistema cerrado de las instituciones más antiguas y se proponen transformaciones concretas en su ámbito de acción. Algunas de ellas surgidas en el contexto de retorno de la democracia, como el MVBC (Movimiento de Villas y Barrios Carenciados) que funcionaba en Ciudad Oculta, aledaña al barrio. También encontramos antecedentes de

⁶ Las opiniones de los entrevistados en relación a la obra “Fuentevacuna” que relataba los episodios de la toma del frigorífico Lisandro de La Torre en 1959 (huelga de fuerte repercusión nacional), establecía el mismo parte aguas que la adhesión o no a la lucha por la recuperación del ex cine El Plata.

este grupo en una multisectorial del barrio surgida en los '90 que brindaban servicios de salud, educativos (escuela materno- infantil), etc., en sectores marginales. Otras son asociaciones de cierta antigüedad que renovaron parte de sus dirigentes y dieron un giro en su política, como el Centro Comercial Alberdi. La lucha por el cine las aunó y les dio visibilidad, al tiempo que definió el posicionamiento que asumían en el entramado barrial. Representadas por la Coordinadora Vecinal, encontramos entre ellas al Centro Comercial Alberdi, Centro Cultural Borro, Centro Cultural El Surco, Radio Frecuencia Zero, representantes de los partidos de Proyecto Sur, de la Coalición Cívica, del PJ disidente, Partido Comunista, del Kirchnerismo, etc. En general este grupo mantiene distancia o está directamente enfrentado al macrismo, y en más de una entrevista registramos un discurso peronista.

- En una posición menos definida y en ocasiones contradictoria, encontramos instituciones que parecen tener características de los dos grupos arriba mencionados. Es el caso de los Artistas Plásticos en Movimiento que auspician de nexo al relacionarse con ambos (fueron mencionados por casi todos los entrevistados). También incluimos en este grupo al Foro de la Memoria, a la Feria de Mataderos, al Club Atlético Nueva Chicago por ser instituciones que en su discurso parecieran estar más cerca del grupo más movilizado y participativo, pero en la práctica conservan prácticas y mecanismos del círculo más tradicional.

Creemos que Res o no Res se encuentra dentro del grupo más movilizado en cuanto a su ideología política, a pesar de que en el accionar cotidiano mantiene relaciones con instituciones de distintas orientaciones políticas. Este acercamiento en ocasiones resulta estratégico para el desempeño del grupo, ya que en su primera etapa el distanciamiento con instituciones tradicionales lo perjudicó en múltiples sentidos. Recordemos igualmente que en la comunidad estudiada el sólo hecho de hablar de las temáticas de las obras del grupo denotaba una adhesión o una crítica al mismo. Por ende, es evidente que el grupo de teatro comunitario de Mataderos se sitúa en uno de los polos del entramado institucional: el de aquellos que luchan contra lo instituido, que pretenden transformar estructuras conservadoras, que fomentan políticas inclusivas e integradoras de la comunidad.

Pensando en la construcción de un proyecto contra-hegemónico, creemos que predomina una falta de conciencia acerca de la línea en la que están trabajando otros actores del medio. Estas afinidades tan visibles desde afuera, parecieran no estar tan manifiestas en los propios actores del medio. Entendemos que el sólo hecho que tomaran conciencia que sus proyectos

en el barrio y en general el tipo de sociedad a la que aspiran, son similares, facilitaría su trabajo y potenciaría sus resultados, más allá de sus distintos ámbitos de acción. En su momento la coordinadora vecinal fue una de las únicas fuerzas del barrio que tomó conciencia de la importancia de trabajar en red, de sumar apoyo, de comunicarse. Una vez resuelta la problemática del cine, corre peligro de disgregarse esta incipiente articulación que se venía configurando.

REFLEXIONES FINALES

Creemos que el teatro comunitario puede cumplir un papel fundamental en la lucha cultural en tanto trabaja con el vecino, con su pensar y su accionar, promoviendo una ciudadanía más comprometida y participativa y siempre que sus problemáticas se circunscriban a un revisionismo histórico de la comunidad y a un fortalecimiento de la verdadera identidad (dormida, escondida, silenciada). En este sentido afirmamos que es un movimiento que forma parte indispensable en la construcción de un proyecto regional contra-hegemónico.

Si bien creemos que la elección de centrar el análisis en un estudio de caso fue apropiada y necesaria en tanto obedecía a la profundidad y extensión que exigían nuestros objetivos, hemos comprendido que sería preciso abordar más casos para alcanzar conclusiones que brinden respuestas explicativas a las preguntas que nos movilizan. Al mismo tiempo, celebramos esta necesidad pues empuja y motiva a continuar estudiando esta práctica desde una mirada menos centrada en la producción grupal y más enfocada en la comunidad barrial. Una de las inquietudes que surgen es la realización de este mismo análisis en contextos rurales o conglomerados urbanos intermedios, donde la presencia de los grupos y su injerencia en la comunidad sea aún más palpable.

Para finalizar, y volviendo a nuestro interrogante principal acerca de las potencialidades y limitaciones del teatro comunitario a la hora de producir cambios reales en una sociedad dada, creemos que cuando un grupo o una red de grupos se vinculan con actores que representan los mismos intereses en la lucha política y cultural, su potencial transformador se multiplica y sus límites se vuelven difusos, en tanto se produce el acoplamiento de arte y política indispensable en la construcción de una nueva sociedad más igualitaria, inclusiva y participativa.

BIBLIOGRAFÍA

- BIDEGAIN, Marcela (2007) **Teatro Comunitario: Resistencia y Transformación Social**. Bs As, Atuel.
- BRECHT, Bertolt (2004). **Escritos sobre teatro**. Barcelona, Artes Escénicas Ed. Alba.
- CALELLO, Hugo y NEUHAUS, Susana (2010) **El fantasma socialista y los mitos hegemónicos: Gramsci y Benjamin en América Latina**. Bs As, ed. Herramientas.
- GRAMSCI, Antonio (2009) **Literatura y vida nacional**. Buenos Aires, ed. Las Cuarenta.
- HOLLOWAY, J. (2002). **Cambiar el mundo sin tomar el poder: el significado de la revolución hoy**. Madrid, El viejo topo.
- IRAZÁBAL, Federico (2004) **El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)** Bs As, Biblos.
- LABASTIDA MARTÍN DEL CAMPO, Julio (1985) **Hegemonía y alternativas políticas en América Latina**, México, ed. Siglo XXI.
- MOUFFE, Chantal , Hegemonía, política e ideología, en LABASTIDA (1985)
- PROAÑO GÓMEZ, Lola (2013) **Teatro y estética comunitaria**. Bs As., Ed. Biblos.
- PORTANTIERO, Juan Carlos (1983) **Los usos de Gramsci**. Barcelona, Folios Ediciones.
- ROSEMBERG, Diego (2009) **Teatro Comunitario Argentino**, Buenos Aires, Emergentes Editorial.
- SANCHEZ SALINAS (Coord.) y Otros (2014) **El movimiento teatral comunitario argentino: Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)**, CABA. Ediciones del CCC.
- SIRVENT, Ma. Teresa (1999) **Cultura Popular y Participación Social**. Madrid, Niño y Dávila.
- SCHER, Edith (2010) **Teatro de vecinos: de la comunidad para la comunidad**. Bs As, ed. INTeatro.
- SVAMPA, Maristella (2009) **Cambio de época. Movimientos sociales y poder político**. Bs As, Siglo XXI Editores.
- TAYLOR, S.J.; BODGAN, R. (1984). “La observación participante en el campo”. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados**. Barcelona, Paidós Ibérica.
- WILLIAMS, Raymond (2009) **Marxismo y Literatura**. Buenos Aires, ed. Las

Cuarenta.

Artículos de revistas, tesis y documentos inéditos

- CALVO, Estela (2008) **Fuentevacuna y la huelga y toma del frigorífico Lisandro de la Torre**. Grupo de Teatro Comunitario de Mataderos (Res o no Res). Documento de circulación interna.
- GONZÁLEZ, Michael (2009) **Los Nuevos movimientos sociales**, clase en el curso: “Movimientos Sociales, Mujeres e Indigenismo en América Latina.” (Programa Latinoamericano de Educación a Distancia, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires).
- GRECO, Ángela (2008) **Teatro Comunitario en la Argentina y la Red Americana de Arte para el Cambio Social**. Tesis de maestría de FLACSO. Revista Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral. Bs As, N° 8.
- De SOUSA SANTOS, Boaventura. Los **nuevos movimientos sociales**, Revista Osal, Septiembre de 2001.
- ZIBECHI, Raúl., **El zapatismo y América Latina: profunda revolución cultural**, publicada en la revista italiana Carta, enero 2004.

Sitios web

- <http://www.artetransformador.net/>
- <http://culturavivacomunitaria.org>
- <http://www.forommataderos.blogspot.com/>
- <http://www.resonores.com.ar/>
- <http://www.nuevachicago.com/>
- <http://www.buenosaires.gov.ar/>
- <http://ccmataderos.com.ar/centrocomerciales.php>
- <http://todosxelpata.blogspot.com/>
- <http://www.frecuenciazero.com.ar/>
- <http://www.feriademataderos.com.ar/>

Material Audiovisual

- CABANCHIK, Adolfo (Dirección) (2006) **La utopía teatral**. Largometraje documental, Buenos Aires.

- ZANZIO, Jorge (Dirección) (2010) “Contra viento y olvido”, Largometraje Documental de experiencias de la Red de Teatro Comunitario Regional Sur de La Plata